



Žádoucí těla, paměť a vymístění

Eva Šlesingerová

Roku 1931, dva roky před nacionálně socialistickým převzetím moci, byl vybrán jako místo konání olympijských her, plánovaných pro rok 1936, Berlín. ¹ Tento fakt se zprvu zdál být pro nacistický režim nepříjemnou zátěží, vzhledem k tomu, že závazek olympiády byl vnímán jako nechtěné dědictví výmarské republiky.

Později bylo ovšem rozhodnuto, že tyto olympijské hry se stanou spektakulárním prostředkem, jak prezentovat zdravý a silný německý národ, novou ideální kolektivitu. Tedy, stejně tak jako většina podobných teatrálních sportovních akcí, nebyly ani tyto hry pouhým festivalem sportovních výkonů, ale také příležitostí ke zviditelnění moci. A právě proto můžeme analyzovat i jejich filmové ztvárnění jako ukázkou sebeinscenace nacionálního režimu, jako příklad politického a poetického vynalézání národní pospolitosti.

Na základě tohoto případu se následující text zabývá tím, jak může být pomocí konkrétního filmu či fotografií vizuálně reprezentována představa ideální sociální kolektivity a také, jak je pomocí politiky paměti a estetizace tělesnosti normalizován diskurz vymístění těl ne-ideálních či ne-žádoucích.

V této souvislosti je diskurz *vymístění* spojen jak s fyzickým vysídlením, přesunem konkrétních jednotlivců a sociálních skupin, tak také s pohybem v oblasti symbolické; se změnami, s přetvářením ikonografií, představ či vzpomínek. Toto vytváření přirozenosti, či normalizaci tohoto diskurzu je možno analyzovat i právě prostřednictvím těl, která je možno chápat jako objekty diskurzivní, jako objekty touhy i nenávisi.

Vymístění a jeho sociální konstrukce vyvěrá také ze zobrazování jinakosti či „druhých“ jako odvrácené strany vlastního imaginárního společenství. Jinak řečeno, předpokladem vymístění je i sociální konstrukce ohraničení „my“ a „oni“. Ve filmech či na fotografiích jsou představy, obrazy či vzpomínky na některé „druhé“ utvářené skrze imaginace těl a paměti zobrazovány různými způsoby. Mohou být vymístěny z vizuálního prostoru „imaginární kolektivity“, kde jsou potom vynalézána a prezentována těla žádoucí, zdravá, triumfující, nabízející estetické zdroje identifikací, mýtus krásného budoucího světa bez problémů a ošklivosti přítomného dne. Žádost, touha i imaginárno jsou v této souvislosti sociálními výtvoři formovanými v konkrétním historickém prostředí, v němž vzniká sociální konsensus a jazyk, kterým o sobě společnost vypovídá.

Jak již bylo naznačeno na začátku, konkrétním ilustračním materiálem je pro tento text dokumentární film Leni Riefenstahlové o olympiádě v Berlíně z roku 1936 (*Olympia I a II*), respektive prolog k první části, která se jmenuje „Festival národů“. Následující text přitom není celistvou analýzou tohoto filmu z hlediska historického či uměnovědného, snaží se pouze naznačit vzájemný vztah mezi diskurzem vymístění a jistou formou zobrazování těla.

Nacionální socialismus, v jehož ideologickém prostředí film vznikl, je zde prezentován jako historicky ohraničená zkušenost specifického ideologického diskurzu, na příkladu které mohou být analyzovány ideální typy způsobů vytváření imaginárních kolektivit, ideologicky jednoznačně prezentované ustanovování hranic mezi my a oni. Tento fenomén je navíc stále přítomnou součástí *dnešního*, současného vědění a estetiky, a je obnovován i jako součást paměti a zkušenosti dávající v přetvořených formách výraz kulturním či politickým konfliktům přítomnosti. Reprezentuje ale také jevy, které tu byly již před jeho vznikem, jsou zde i po jeho politickém pádu a nejsou pouze specificky nacistické. Nacionální socialismus jim ale dodal extrémní a „ideálně typická“ vyjádření. Ať už je to fascinace násilím a krásou, či snaha o inscenování a teatralizaci politiky, nostalgické snění, sexuální fantazie a touha po všem spektakulárním, niterná úzkost či temné naděje...

I.

Jede wahre Kunst muss ihren Werken den Stempel des Schönen aufprägen, denn das ideal für uns alle hat in der Pflege des Gesunden zu liegen. Alles Gesunde aber ist richtig und natürlich. Alles Richtige und Natürliche ist damit schön.

Adolf Hitler

Praxe ideologie nacionálního socialismu je bezesporu konkrétním příkladem ideálně typické estetizace politiky. Zkoumáním estetické dimenze tohoto politického režimu můžeme poukázat na fungování těl jako objektů diskurzu vymístění.

Jakákoli politická moc – tedy i ta nacionálně socialistická – legitimuje stávající sociální řád prostřednictvím jistých významů, díky kterým jsou politickým strukturám dodány vhodné pojmy, které jí dají smysl a pomocí nichž je možné ji „zdravým rozumem“ pochopit a přijmout za svou. Právě tělo je možným prostředkem, skrze nějž jsou tyto pojmy a hranice mezi nimi znázorňovány a reprezentovány.¹

Na jedné straně mohou tyto hranice odkazovat k nežádoucím typům těl či sociálních identit. Nejen v kontextu nacionálního socialismu implikuje poukazování na negativně vnímané atributy tělesnosti a jejich spojování s určitou sociální skupinou určitou podezřívavost a tvrdost v přístupu k těmto skupinám. Ta je reakcí na jejich „biologicky zdůvodněnou“, esenciálně chápanou negativní morální identitu. Specifické nemoci, ošklivost či odlišné sexuální chování určitým způsobem v určitých kontextech znázorněné politickou či dominantní imaginací, legitimizují širokou škálu sociálních praktik. Podle Baumana je například moderní rasistický diskurz, ze kterého nacisté vyráběli obraz „druhého“, nezměnitelný, protože „přirozený“, „dědičně daný“. „Ten druhý“ – vymístěný – potom z tohoto zorného úhlu není hříšník, který se může kát za své zločiny, či viníkem, který se může obhájit u soudu. „Druhý“, který symbolizuje nebezpečí, je chorobným organismem, jak nemocným, tak i nemoc přinášejícím, jak poškozeným, tak i škodícím. Jedinou možností je pro něj už jen chirurgický zákrok, nebo spíše dezinfekce. Musí být zničen, jinak bude zničen zdravý zbytek sociálního těla. Jeho destrukce je věcí hygieny (viz Bauman 1995).

Na druhé straně však v rámci diskurzu vymístění mohou působit i imaginace krásného, zdravého, určitého ideálního typu tělesnosti jako reprezentace nacionální paměti a tradice či kontinuity vývoje k dokonalé „zdravé národní společnosti“. Árijské tělo se může stát reprezentativním symbolem, politickou ikonou, která je vzorem ideálu maskulinity, „nacionálního zdraví a síly“. V této souvislosti se můžeme ptát, v jakém ohledu byly například fotografie či film, znázorňující tento ideál zdraví a krásy, propagandou, do jaké míry spoluvytvářely prostředí nacistické ideologie; jakou roli hraje filmová estetika a umění v rámci symbolické manipulace skutečností? Zde lze analyzovat zásadní problém reprezentace, obrazů, ikonografií, které neztvárňují „skutečnou realitu“, ale vynalézají a jsou vynalézány prostřednictvím *samozřejmého kontinua významů a paměti*.

Eric Hobsbawm tvrdí, že moc má vůči umění tři požadavky: demonstraci triumfu a slávy moci samotné, organizaci a prezentaci moci jako veřejného představení a fixování hodnot (viz Hobsbawm in McFee a Tomlinson 1999). Fašistická moc estetizuje politiku velmi významnou měrou. Protože ideologická propaganda působí také na symbolické úrovni výtvarných, divadelních a dalších nejazykových prostředků – pomocí rétoriky uniforem, osvětlených jevišť a pochodujících orchestrů (viz Geertz 2000) –, je zajímavé analyzovat roli magického vědomí, síly imaginace, které jsou publiku předávány prostřednictvím filmů. Efektivní totalitarismus, a to nejen nacionální socialismus, není možný bez spirituální kontroly, prostřednictvím které jsou určité představy vloženy do srdcí a myslí lidí. Umění se tak může stát užitečným nástrojem diktátora, vkus směřovaný k oblibě monumentálního a masového podrobení se hrdinovi, heróovi, reflektuje pohled vůdce a doktríny (viz Sontag 1983).

Film *Olympia* Leni Riefenstahlové sleduje jasnou logiku diskurzu vymístění, protože právě toto její dílo nabízí účinné spojení konkrétní politické situace s estetickými a kulturními formami, prostřednictvím kterých je oslavováno mladé a krásné tělo a vše ostatní vymístěno. Riefenstahlové film *Olympia* není „čistou“ propagandou. Nabízí metaforické a symbolické spojení mezi hrami odehrávajícími se v Berlíně a antickou tradicí, mezi starověkou a současnou kulturou těla, a zobrazuje ideální nacionální kolektivitu tehdejších dnů.

Jak již bylo řečeno na začátku textu, to, že se bude Olympiáda v roce 1936 konat v Berlíně, nebylo zprvu vůbec samozřejmé. Naopak, základní proklamované ideje olympiád byly pro nacistický stát vzhledem k jejich internacionalitě a pacifismu nepřijatelné. Když však bylo rozhodnuto o přípravách na Olympiádu, snažili se nacisté tuto příležitost využít do důsledků a učinili z olympijských her spektakl propagující mírumilovný a zdravý německý národ. Film o olympiádě, který měla natáčet Leni Riefestahlová, byl zadán přímo režimem. Dnes je tento velmi působivý a na svoji dobu převratný film považován za kontroverzní, protože zřetelně souvisel a sloužil nacistické propagandě. Nejde o to, že by Riefenstahlová prezentovala Německo jako vítěze většiny sportovních klání, ale estetika filmu je velmi blízká *Triumfu vůle*, jasně propagandistickému snímku dokumentujícímu nacistický sjezd v Norimberku z roku 1934. Způsob zobrazení olympijských her je také velmi vizuální, prvoplánově nedokumentuje závody a jejich výsledky, ale sílu, krásu a ladnost pohybu obecně; mobilizuje tak velmi efektivně vizualitu a poetiku v rámci služby konkrétní ideologii. Olympiáda se tak stala jednou z možností ukázat masové jeviště nacionálního socialismu a jeho teatrální politickou stylizaci (viz Mackenzie 2002).



Obr. 1. Leni Riefenstahl: úvod k filmu *Olympia*. Estetizující mýtus autentického příběhu o dějinné kontinuitě a spojitosti minulých a současných tradic zdravých, krásných, „vyhovujících“ těl. (Zdroj: www.leniriefenstahl.de)

Analýza *Olympie* však vychází také z kontextu holocaustu a druhé světové války, protože estetika neexistuje sama o sobě, její významy nejsou obsaženy v ní samé. Riefenstahlové film prezentuje vizuálně a esteticky, prostřednictvím konzervativně politické ideologie těla, fašistickou disciplinaci mas.

Prolog je spojením řecké tradice, v níž ožívají antičtí bohové, a tradice *Ausdrucktanz* (výrazového tance), která byla zřetelně ne-moderní.³ Skrze vizualitu *Ausdrucktanz* bylo reprezentováno vše ne-moderní: eros, fašizující touha, žádost.

Dobový politický systém tak jistým způsobem získal auru tradice a vytvořil novou *přirozenou kontinuitu*. V řeckém umění reprezentují názi bohové apoteózu ideálního těla, transcendentují specifické a nahodilé a prezentují nadlidskou krásu. Například transformace Myrónovy sochy v živé, dokonalé tělo v prologu k filmu prezentuje v této souvislosti symboliku zdraví, krásy, *Gemeinschaft*, sílu mužské kolektivity, bukolickou idylu.

V takovéto podobě konstrukce minulosti, ve spojení řecké minulosti a německé přítomnosti, může hrát roli proces osmyslňování určitých představ a ikon. Jak přemísťujeme a vymísťujeme symboly, tak můžeme vymstit či rekonstruovat dominantní představu ideálních těl a tělesnosti. Podle Pierra Nory (1998) si můžeme při zkoumání paměti všimnout určitých *míst paměti*, která jsou vlastně místy v trojím slova smyslu: materiálním, symbolickém a funkčním. Stejně jako je de/konstruktivní práce na vytváření paměti, minulosti, a tím zároveň i přítomnosti, symbolickým, dematerializovaným místem paměti, jejím prostorem, je jím i společně sdílená představa těla či společně sdílená vzpomínka na reprezentaci těl v minulosti.

Společenský sebeobraz, jeho definice, je odkázána na *imaginaci kontinuity* skrze minulost, vzpomínku vytvářející společenské imaginárno (viz Assmann 2001). Pocit kontinuity se stává usazeninou, koherencí mýtu, která je spjata s určitými místy, událostmi, idejemi.

Koherence mýtu je výsledkem užití narativních strategií, pomocí nichž jsou základní jednotky příběhu – nebo skupiny událostí – uspořádány tak, aby dodaly nějaké čistě lidské struktury nebo lidskému procesu podobu kosmické (nebo přírodní) nutnosti, adekvátnosti nebo nevyhnutelnosti.“

(Lévi-Strauss in White 1996: 2–5)



Obr. 2 a 3. Leni Riefenstahl: film *Olympia*.
(Zdroj: www.leniriefenstahl.de)

V souvislosti s pamětí pak můžeme analyzovat „re/produkci zapominání“ či souhrn obojího: zapominání i vzpomínání. Manipulace s mlčením a pamětí nemusí být nutně protikladem zapomnění. Binárními opozicemi jsou zde totiž vymazání (zapomnění) a uchování. Paměť je vždy interakcí obou a je nutně také výběrem (viz Todorov 1998). O extrémní podobě nezapomínání píše například Borges ve své povídce o Funesovi, muži se zázračnou pamětí:

Měl teď neomylnou schopnost vnímání a neselhávající paměť. My jedním pohledem obsáhneme tři sklenice na stole. Funes obsáhl všechny výhonky, hrozny a bobule na dřevěné mříži porostlé vinnou révou. Pamatoval si podobu všech mraků na jižní obloze za svítání třicátého dubna roku osmnáct set osmdesát dva a mohl ji ve vzpomínkách porovnávat s žilkováním na kožené vazbě knihy, kterou viděl jen jednou, i s pruhy pěny, kterou na hladině řeky Rio Negro zanechalo veslo v předvečer bitvy u Quebracha. Přitom nešlo o jednoduché vzpomínky. Každý jeho zrakový vjem byl spojen se svalovými a tepelnými pocity...

(Borges 1989: 93–94)

Každé uspořádávání a reprezentace minulosti, ať už společenské či individuální, vyžaduje určitou poetickou a politickou aktivitu, vystavění příběhu, kde symboly, předměty, fotografie a obrazy na nich mohou být minulostí zakonzervovanou v přítomnosti, reprezentací minulého v současném, čímž se mohou stát referenčními rámci. Řečeno s Bergerem a Luckmannem, sociální aktéři každodenně typifikují a rozčleňují, třídí své vědění o světě i o druhých. Význam okolního, ať už minulého či současného světa i jeho vizuálních reprezentací, je vždy pře/vytvářen, produkován, ne-nalezen. Na této činnosti narativní strukturace si můžeme uvědomit fungování těch procesů, které Freud ve svém *Výkladu snů* přesvědčivě ukazuje jako



Obr. 4. Leni Riefenstahl: film *Olympia*. Záběry z úvodu filmu. (Zdroj: www.leniriefenstahl.de)

a řecké olympijské sochy proměňující se v živá, mladá, krásná těla implikují prostřednictvím jisté estetizující konstrukce ideálních těl věrohodnost a původnost jejich současné kategorizace.

Směřují tak určitou „logickou“ cestou k estetickému ideálu a konstrukci ideálně typické *Gemeinschaft* – kolektivity. V prostředí této demagogie autenticity je neustále zdůrazňována ladnost pohybu, síla, výkonnost, dynamika, mládí a krása olympijského boje – Riefenstahlová zde programově tihne k dokonalosti a kráse.

Vždy mě zajímala pouze krása – to je vše... Mám averzi vůči realitě, vůči skutečnému životu. Například mi vadí, když se v nějaké filmové scéně povalují odpadky. Tohle vidět nechci. Takový realismus nemám ráda.

(Riefenstahlová, cit. podle Hruška 2002: 14).

Pokud „dokumentovaná realita“ nesplňuje Riefenstahlové očekávání, je jí určitým způsobem redefinována. Nejde tedy o ryzí dokument, jak mnohokrát ve svých pamětech zdůrazňuje, ale o rekonstruovanou tradici, o metaforické spojení přítomnosti s romantizovanou minulostí. Symbolické spojení řeckých olympijských her s tehdejší tělesnou kulturou *Ausdrucksanz* poskytlo nacistickému mýtu spektakulární legitimaci.

Určující je, jaké zážitky chce tvůrce navodit u příjemce, a jakými kritérii se přitom řídí, tedy jaká míra „autenticity“ je divákovi nabídnuta (viz Flusser 1994). Ostatně, v celém díle Riefenstahlové je patrná snaha lokalizovat určitý zdroj čisté homogenní fyzické esence, u lidí stejně tak jako v přírodě, je to snaha najít autentické a esenciálně mystické. A právě v této romantické nespokojenosti se stavem skutečnosti a s vytvářením obrazu mystického společenství je jistá mytičnost a ideologičnost.

Riefenstahlové *Olympia* ale nenabízí jen zobrazení olympiády; především estetizuje ducha Německa tehdejších dní. *Olympia* není nezávislým uměním, ale, ačkoli to nemuselo být zamýšleno, potvrzuje a spoluvynalézá novou nacionální tradici, nové estetiky exkluzivní tělesnosti vedoucí jako „mirror stage“ k holocaustu (viz McFee a Tomlinson 1999).

II.

Při interpretaci filmu Leni Riefenstahlové vycházím z pojetí společnosti, a tedy i společné kultury, jako procesu vytváření a sdílení významů i společných interpretací světa. A to nejen na úrovni kognitivní, ale i na úrovni každodenních praktik, kde je cirkulace takovýchto sdílených významů, emocí a idejí uskutečňována skrze zprostředkovatelskou funkci jazyka jako média *par excellence*. Sociální praktiky a vztahy jsou zde zvýznamňujícími praktikami, organizujícími a konstituujícími sociální jednání smysl tvořících jedinců. O sociální zkušenosti nelze přemýšlet jako o existující v pre-lingvistické oblasti, abstrahované od zvýznamňujících systémů, které je *de facto* strukturují. Každodennost je prostoupena symbolismem a jazykově prostředkovanými metaforami, které jsou touto cestou předkládány jako objektivně reálné a „přirozeně existující“. Prostřednictvím jazyka se částí nezpochybnované každodennosti stává symbolismus, jakožto základní stavební prvek běžného vnímání této reality. V důsledku hromadění významů, zkušeností a objektivací v rámci jazykem mediovaných sémantických polí vzniká *sociální zásoba* vědění, sociální distribuce vědění vypovídající o tom, co je relevantní a co ne (viz Berger a Luckmann 1999).

Cirkulací kulturního smyslu, který je kódovaný a artikulovaný ve společném jazyce, společném vědění a společné vzpomínce, vzniká *common sense*. Jazyk je hlavním prostředkem společenské konstrukce skutečnosti, avšak média přenášející obsahy společenského oběhu smyslu nemají výlučně povahu řeči či textu v obvyklém slova smyslu. Jinými slovy, snažím se zde o *širší pojetí jazyka* tak, jak o něm mluví Hall (viz Hall 1997). V kontextu kulturně sdílených významů pracují jazyky jako systémy reprezentace, přičemž existuje množství různých jazyků ve smyslu Wittgensteinových *jazykových her*. V jazykové hře politiky může být památník umístěný v určitém teritoriu symbolem státních hranic, v kontextu umění může být tentýž památník zaevidován jako významné umělecké dílo významného umělce, stejně jako v jazykové hře geologie je to jednoduše opracovaný kus mramoru. Na sociálním kontextu a širokém spektru systémů reprezentací závisí, jakým způsobem věci interpretujeme – a tudíž i to, jak jsou vpisovány do mocenského prostoru.

V této souvislosti je smysluplné prozkoumat apriorní předpoklady zabudované v našem jazyce, sociální praxi, morálce, vizualitě a estetice. Neboli, pokusit se o analýzu Foucaultových epistém, které vytvářejí zdání normality, jsou jakýmsi „stropem“ a nejvyšší hranicí, jež vymezuje vše, co je možné v určité době a v určitém kontextu sdílet slovem, obrazem nebo dokonce i myšlenkou (viz Foucault 1987). Při takovéto analýze jednotlivých vrstev, pojmů či různých vizualit je dobré si uvědomit, že to, co leží za věcmi, není nijak nadčasovým ani podstatným tajemstvím, ale tajemstvím spočívajícím v tom, že věci nemají žádnou podstatu nebo že jejich podstata byla kousek po kousku zkonstruována z forem jim cizích.

Problém vymístění může být potom výsledkem podvědomého přijetí těchto předpokladů zabudovaných v jazykových či vizuálních reprezentacích a metaforách, ve kterých byl onen problém zformulován; tyto předpoklady je ale třeba přezkoumat ještě dřív, než začneme analyzovat samotný „fakt vymístění“. „Pravda“ je v tomto kontextu to, v co věřit je pro nás lepší – nikoli věrná reprezentace reality. Pojem „věrné reprezentace“ je komplimentem našim přesvědčením, která nám úspěšně pomáhají dělat to, co chceme (viz Rorty 1980).

Ke změnám diskurzů „normálních“ v „nenormálních“, „přijatelných“ v „nepřijatelné“ či „vymístěné“ dochází pomocí konstituce nových map terénu, v nichž chybí znaky a významy, které se předtím zdály dominantní.⁵

Reflektuje potom vizuální jazyk pravdu o světě, který tu již je, a nebo produkuje významy o světě skrze jeho reprezentaci?

III.

Právě vizuální, v tomto konkrétním případě fotografické a filmové reprezentace, jsou prostory, které mají specifické mocenské souřadnice, v nichž se ustanovuje určitá politika propagující „svědectví pravdivé skutečnosti“. Vizuální je zde prezentováno jako základ pro *vědění o displacementu* a jeho legitimace. Prostřednictvím konkrétních představ těl jsou ukázány možnosti vytváření vizuálního světa jako světa naplněného objekty moci a vědění i jako součástí širšího diskurzivního vytváření představ sociálního řádu, bezpečí, zdraví, krásy a touhy, respektive nebezpečí, nemoci, špíny a ošklivosti.

Fotografie a filmy nepodávají jednoznačné svědectví, „pravdu“ samu o sobě. Před tím, než mohou být ustaveny stabilní a uvěřitelné významy, musí být v určitém čase a prostoru vytvořeny rozličné interpretativní a významotvorné diskurzivní struktury vědění a moci, které jsou vnímány jako „normální“ a „přirozené“, chápané jako danost, „fakta“.

Není tomu tak, že by fakt byl jedna věc a interpretace věc druhá. Fakt je v diskurzu prezentován na určitém místě a určitým způsobem, aby potvrdil interpretaci, jejíž má být součástí. Interpretace pak čerpá sílu své hodnověrnosti ze způsobu a z pořadí, jakými jsou fakta prezentována v diskurzu. Diskurz je skutečnou kombinací fakt a významu, která mu dodává podobu *specifické* významové struktury. To nám dovoluje rozpoznat diskurz jako produkt určitého druhu historického vědomí spíše než něčeho jiného.

(White 1996)

Možné či zapovězené způsoby mluvení či praxe vztahující se na jisté představy ne/bezpečí či krásy jsou definovány diskurzivními praktikami odkazování na konkrétní téma či konstruování vědění o tomto tématu. Tyto *diskurzivní formativy* definují, co je a co není přijatelné v sociálním prostoru, který je spjatý s konkrétní otázkou, jaké vědění je považováno za užitečné, relevantní a „pravdivé“ v tom kterém konkrétním kontextu a jaký typ osob nebo „subjektů“ ožívuje ony charakteristiky (viz Hall 1997). Takovýto režim vytváří prostředí pro formování identit a subjektivity a je vždy historicky podmíněn jistým časovým a významovým kontextem.

V této souvislosti pracuje specifický jazyk fotografie a vizuální imaginace se systémem obrazných reprezentací a může tedy také reprezentovat sociálně definovaný rozdíl mezi určitými sociálními skupinami. Proudění významů různých vizuálních reprezentací je zdrojem identit, jak osobních, tak i sociálních, přičemž reprezentace je úzce spjata s identitou i s věděním (viz Hall 1997). Být „astrologem“, „Němcem“, „komunistou“ či „hokejistou“ znamená vědět, jaké představy a ideje či atributy sociálních identit jsou s těmito pojmy a kontexty spjaty (viz Szaló 2003).

V tomto smyslu je ale také kultura a sociální identita prostorem sdílení a přetváření i prostorem vizuální paměti, je znalostí kódů a „balíčkem příručního vědění“, který se v průběhu

času vyvíjí – tímto vývojem dochází k reinterpetaci paměti či paměti (viz Berger a Luckmann 1999). Také fotografie či film jsou systémy reprezentací používající obraznost jako prostředek komunikace o partikulární události, osobě atd.⁵

V kontextu tohoto textu se může jevit i místo paměti jako inventář toho, co je důležité o minulosti vědět (Nora 1998). Zdá se, že je třeba ovládnout jakousi alchymii podstatného o té které kolektivitě či společnosti, je třeba znát toto identifikační vyprávění, identifikační cestu.

Vizuální paměť je vlastnictvím jak jedince, tak i společnosti, je to sdílený sociální prostor. Subjektem vizuální paměti vzpomínání je vždy jedinec, avšak tento je jím v závislosti na určitých „rámcích“, které organizují jeho vzpomínky; z perspektivy jedince se paměť jeví jako aglomerát, který vzniká z účasti jedince na pluralitě sociálních pamětí, z perspektivy skupiny se ukazuje jako otázka distribuce sdíleného vědění (viz Assmann 2001).⁷

Prostřednictvím tohoto procesu je našemu každodennímu světu poskytována struktura jeho uspořádání. Vymístění je pak spojeno se sociálním vytvářením hranic, ohraničením my – oni, s jistou mírou zvýznamnění.⁸

Předmětem interpretace může být minulost i přítomnost obsažená ve filmu a ve významech, které s sebou nesou představy, jež vznikají v prostředí určitých diskurzů, ustavujících jisté formy moci a vědění (viz Foucault 2002). Stejně jako existuje paměť vpisovaná do památníků, významných výročí či jmen ulic a lidí, může existovat něco jako vizuální paměť, paměť ikon jako obrazů, které s sebou nesou určitý význam.

IV.

Jak vyplývá z výše uvedeného, v průběhu času může docházet k novým a novým převtělením či proměnám procesu zapomínání a místem paměti může být i imaginace a představy o tělech. Právě tělo může být imaginárním prostorem, například ikonou nacionality, nositelem hegemonních typifikací; diskurzivním objektem představ o vyhovující a správně užívané tělesnosti. Protože existuje něco jako moc vzpomínání a zapomínání ve vztahu k tělu, může existovat i mobilizace imaginárních prostor, tudíž určitá symbolika těla, jež je vymístěna a nahrazena jinou, jako jistý proces ikonoklastu. Prostřednictvím *těla* a jeho imaginace jsou reprezentovány bezpečí a touhy, zdraví národa, ale i nebezpečí a rizika společnost ohrožující. Významné a významotvorné pro kontext vymístění jsou tedy i imaginace ideálních, krásných, zdravých těl, těch, jejichž odvrácená strana znázorňuje hranici tvořící rámec sociálních identit „těch ostatních“. Důležitou otázkou je, jak jsou vytvářeny a reprezentovány sociální identity spjaté s kontextem vymístění.⁸

Tělo se všemi svými orgány, atributy, funkcemi, stavy a smysly není jen biologickou daností, ale nekonečnou sociální variabilitou; může prostředkovat metafory *normálního* sociálního ohraničení. Způsob, jak vnímáme tělo a tělesnost, je základním konstitučním prvkem nejen osobních a sociálních identit. Jako prostředek metaforického myšlení může také umožňovat specifické vyjádření jistých situací – jako je například vymístění. Tělo a jeho vlastnosti jsou metaforickým prostředkem *par excellence*, protože jsou prostorem a mapou, prostřednictvím nichž dochází k vytváření symbolického řádu (viz Douglas 1966). Tělo je jakýmsi kulturním textem, reflektujícím a dávajícím materiální expresi symbolickým hodnotám, předpojatostem a úzkostem specifické kultury. Prostřednictvím určitých způsobů zobrazení tělo jedná jako *symbol společnosti*; tělo je prostředkem, který může vyjadřovat libovolný hraniční systém.

Jeho hranice mohou reprezentovat jakékoli meze, které jsou ohrožené a nejisté... Tyto funkce jeho odlišných částí a vztahů poskytují zdroj symbolů pro ostatní komplexní struktury. Představy „mikrokosmu“ – fyzického světa – tak mohou symbolicky kopírovat hlavní slabosti a úzkosti „makrokosmu“ – světa sociálního.

(Douglas 1966: 155)

Vše, co můžeme zahrnout pod pojem tělesnost, je ovlivňováno sociálními podmínkami. To vyvolává množství otázek. Jak je konstruováno zdravé tělo a jak tyto konstrukty určují společenský obraz určitých sociálních skupin, popřípadě jejich symbolické či fyzické vymístění? Jak ovlivňovaly a ovlivňují významy ukotvené ve zdraví a kráse lidského těla pojetí „těch druhých“? Jak funguje reprezentace těl jako zobrazování prostoru touhy a jak jsou mobilizovány estetické zdroje identifikací kolektivity „my“?

V souvislosti s výše zmíněným, ideální národní kolektivita je vynalézána i v případě filmu Leni Riefenstahlové, a to prostřednictvím zobrazování krásných, zdravých a silných těl.

V.

Na závěr můžeme konstatovat, že mytologie *Olympie* s sebou přináší i mlčení či neviditelnost určitých *neautentických* či *nepřirozených* představ těl. A protože součástí diskurzu vymístění je i toto mlčení či *neviditelnost* jistých tělesností, představ a interpretací v námi analyzovaném konkrétním filmu *Olympia*, může reprezentovaný ideál poukázat a mlčky předpokládat i druhý pól, tedy nemluvící či nevizualizované, *vymístěné* podoby těl. Tyto jsou představovány a reprezentovány také, ale již ne v kontextu ideální, „zdravé“ národní pospolitosti. Leni Riefenstahlová tím spoluvytváří nejen ideální spojení minulosti a přítomnosti, kterou toto spojení legitimuje, ale také svět bez nepořádku, krásný, silný, svět „judenfrei“ (viz Wildmann 1998).

Není tak podstatné to, zda *Olympia* byla či nebyla programově propagandistická, rasistická, ale to, že prostřednictvím vizualizované mytičnosti reprodukovala diskurz, který byl ne-moderní, ne-židovský. A také neviditelnost Ž/židů v prostředí ideální kolektivity nevylučuje, naopak podporuje, přítomnost stereotypních atributů.

Mohli bychom říci, že *Olympia* je umělecké dílo, které je součástí diskurzu o mladých krásných tělech, součástí diskurzu popírání modernity, technologie, urbanismu, tedy všeho, co měl zároveň ztělesňovat i stereotypní obraz Ž/židů. Není primárně rasistickou propagandou, ale používá symboliku ideje rasy do té míry, do jaké zneviditelňuje Ž/židy či vizualizuje amerického sportovce Owena jako objekt určený k fascinaci dané jeho tělesností, jako fetišizovaného „primitiva“ (a je jedno, zda je to Owen v *Olympii* nebo například příslušníci kmene Nuba v Riefenstahlové pozdějším díle *The Last of the Nuba*). Riefenstahlová nemusí ve svém díle jednoznačně ostouzet či zesměšňovat, normalitu diskurzu reprodukuje výběrem; tím, koho zahrne do ideální komunity.⁹

Tělo u Riefestahlové funguje jako symbolický prostor, kam je prostřednictvím autority, stávající moci a vědění vkládána představa o diferenciaci sociálního kontinua. Paměť potom působí jako zdroj této imaginace, jako zdroj typifikací a identifikací, v tomto případě ztotožnění s řeckou, bukolickou, a tedy ideální ne-moderní představou.

Jaké analytické perspektivy nám tedy může nabídnout zamýšlení se nad dílem *Olympia*? Přinejmenším konstatování, že fenomény, které jsou interpretovatelné prostřednictvím kon-

ceptu vymístění a estetické reprezentace těl, jsou přítomné jak v nacionálně socialistickém ideologickém prostředí, tak i v paměti a zkušenosti naší současnosti. Inscenování moci a teatralizace politiky, k nimž dochází v demokracii, jdou ruku v ruce s ignorováním příčin a funkcí rozsáhlé estetizace politiky a společnosti za vlády nacistického režimu.

Například „nemodernost“ nacistického umění platívá za výraz obecné kulturní zaostalosti tehdejších středních vrstev. Tento, po roce 1945 široce rozšířený postoj, nedoceňuje politický význam inscenování a dekorace moci a zároveň izoluje Třetí říši jako dobu bez kultury; mohlo by totiž vyjít najevo, co má zůstat skryto v temné minulosti: formy a motivy akceptace nacismu, jeho přitažlivost pro masové publikum. Na tyto aspekty se ale musíme zaměřit, chceme-li poznat onu nad rámec nacistického režimu odkazující kontinuitu odlišných estetických tradic a jejich konvergenci v tradicionalistické nebo také „reakční“ modernosti (viz Reichel 2004).

Na gestapáckém teroru a na hrůzách Osvětími, které přesahují veškeré lidské chápání, nelze nic relativizovat, a to ani v historickosrovnávací perspektivě. [...] Jako neméně problematické se mi však jeví absolutizování aspektu násilí. Kdo jednorozměrně stylizuje Hitlera jako pouhého démona a Třetí říši prostě jako „říši zla“, dává výraz jen bezmocnému rozhořčení. Dvojitá tvář Třetí říše, sestávající z násilí a libivé skutečnosti, mu zůstává skryta, a tím více mu uniká také instrumentální vztah zločinné politiky a svůdného lesku dekorací, mytizací a inscenování režimu.

(Reichel 2004: 21)

A tak také v pozdně moderní společnosti jsou při legitimizaci diskurzu vymístění a jeho praktik používány reprezentace bezpečí, touhy, slasti, zdraví a krásy, ale také rizika, ošklivosti, nemoci a stáří. Popírání smrti, touha po krásě a, spasitelství spolu s fascinací násilím a potlačením všech „nebezpečí“ jsou velmi významnou součástí současného vizuálního jazyka vypovídajícího „o těle“. I s pomocí představ virtuálních a spektakulárních těl symbolizujících „nová lidství“ jsou konstruována nová imaginární společenství; a tím zároveň i specifické reprezentace či estetizace nebezpečí, která dnešní sociálně „ohrožují“.

Poznámky

Na tomto místě bych ráda poděkovala Csabovi Szaló, Eleonoře Hamar a Kateřině Janků

- ¹ Při analýze ohraničení vtělených sociálních kolektivit „my“ a „oni“ je důležité připomenout Lacanův koncept „mirror stage“. Subjektivita zde již vždy ztělesňuje kulturní obraznost, člověk zakouší intersubjektivitu, vstupuje do jazyka, dostává se do situace nekonečného a napodobujícího formování identity a identifikace s „druhými“. Tímto před-verbálním projevem formování identity a identifikace člověk posléze vnímá svoje tělo jako kohezivní a prostor kolem sebe jako prostor obývaný odlišnými těly „druhých“ (viz Winnubst 2004). Představa vlastního těla je vždy v jistém smyslu imaginární a bere svůj výchozí bod vždy v představě těl „jiných“, odkud získává své kontury. Dítě poznává „m/other“.
- ² Existenci fašistické touhy chápe například Kracauer (viz Kracauer in Mackenzie 2002) jako spojitost sebepodrobení se omnipotentní, všemocné postavě otce. Kracauer je mimochodem také autorem výrazu „ornament masy“ – organizované manifestace těl – mobilizovaným při kritice fašistických filmů. Skrze Riefestahlovou se takovýmto způsobem fašismu dostalo sofistikované estetické prezentace.

- ³ Němci měli vlastní atletickou tradici, Turneriány, v níž docházelo ke spojení gymnastiky a militaristického drilu; jejich atletické aktivity byly nesoutěžní. První olympiádu v Řecku Němci bojkotovali, nicméně s dalším vývojem sportu dominoval tento nejen volnému času, ale i umění a literatuře, ztělesňoval ideály Výmarské republiky. V Německu tehdejších dní byly patrné antipatie mezi atlety a Turneriány. Riefestahlová zobrazuje spíše Turneriány, když ukazuje na masové drilové cvičení mimo atletické stadiony (viz Mackenzie 2002).
- ⁴ Jednoduše řečeno, násilí fyzické jde ruku v ruce s násilím symbolickým. Neboli, legitimace vymístění předpokládá samozřejmost „vymístující“ rétoriky v prostoru re/produkce významu.
- ⁵ Velmi důležitou roli hraje sociální historie příjemce určité vizuální produkce: jeho „oko“ není dáno fixně – je produktem institucionálního ustavení a sociálních sil, které konstituují „habitus“. Příjemce může být předpřipravený do té míry, do jaké sdílí s tvůrcem společně diskurzivní – „normální“ – prostředí.
- ⁶ Čas v této souvislosti není přesně spočitatelnou a změřitelnou fyzikální veličinou našeho okolního světa, funguje zde spíše jako vytvářená *sociální časovost*, je sociálně zvýznamňovaným činitelem, význam tvořícím prvkem, je přepisovatelnou součástí našeho života. Je také důležitou vlastností specifických diskurzivních podmínek, ve kterých jsou i prostřednictvím vizuálního zobrazení tělesnosti konstituovány významy pojmů jako jsou například ne/bezpečí, riziko, zdraví či krása.
- ⁷ Dalo by se tedy říci, že mezi *přáteli* a vymístěnými *nepřáteli*, mezi my a vymístěným oni, je vira v pravdivou normalitu a pravdivost dosavadních map. Tato „normálnost“ je iluzorně „přirozeně daná“; je zdánlivě přirozená, protože jsou to „přátelé“, kdo určuje a nastavuje symetrii, kdo definuje „nepřátele“, kdo kontroluje klasifikaci. Nezpochybňovaná legitimita definované normalizační symetrie je důkazem svědčícím o asymetrickém právu na definice; je také „produktem podmínek, v nichž narativa přátel jsou dominantní“ (Bauman 1995: 53).
- ⁸ „Diskurzy jako formy jazyka, vědění a moci nejenže reprezentují sociální realitu, ale také utvářejí tuto realitu tím, že do ní vkládají sociální identity, a tak rýsují sociální hranice. Jinými slovy, diskurzivně artikulované typy sociální identity odkazující k imaginárnímu společenství, organizačnímu členství či administrativní kategorii nejen reprezentují sociální realitu, ale také ji strukturují“ (Szaló 2003).
- ⁹ Nesouhlasím úplně s Mackenzie (2002), když říká, že *Olympii* nelze vnímat jako reprezentaci dichotomie mezi zdravými a krásnými árijci a slabými a nemocnými Židy. Domnívám se, že pokud nezkoumáme intenci autora, měli bychom analyzovat diskurz, kterým je dílo produkováno a který zároveň vytváří. V prostředí, kde „normální“ reprezentace Židů byly negativní (slabý, nemocný), nelze si nevšimnout tohoto mlčení při prezentaci ideální kolektivity.

Literatura

- Asmann, J. 2001. *Kultura a paměť: písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor.
- Bauman, Z. 1995. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.
- Bauman, Z. 1995. *Modernity and the Holocaust*. Cambridge: Polity Press.
- Berger, P., Luckmann, T. 1999. *Sociální konstrukce reality*. Brno: CDK.
- Borges, J. L. 1989. *Zrcadlo a maska*. Praha: Odeon.
- Douglas, M. 1966. *Purity and Danger*. London: Routledge.
- Foucault, M. 1987. *Slová a věci*. Bratislava: Pravda.
- Foucault, M. 1999. *Dějiny sexuality. Vůle k vědění*. Praha: Herrmann & synové.
- Hais, K., Hodek, B. 1997. *Velký anglicko-český slovník*. Praha: Academia.

- Hruška ml., B. 2002. „Šestý život Leni Riefenstahlové: comeback ve stylu dnešní popkultury.“
In L. Riefenstahl *Mé paměti*, Praha: Prostor, s. 13–16.
- Flusser, V. 1994. *Za filozofii fotografie*. Praha: Hynek.
- Geertz, C. 2000. *Interpretace kultur*. Praha: Slon.
- Hall, S., Evans J. (eds.) 1999. *Visual Theory: The Reader*. London: Sage Publications.
- Hall, S. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications.
- Mackenzie, M. 2002. „From Athens to Berlin: The 1936 Olympics and Leni Riefenstahl's Olympia“. *Critical Inquiry*: 303–336.
- McFee, G., Tomlinson, A. 1999. „Riefenstahl's Olympia: Ideology and Aesthetics in the Shaping of the Aryan Athletic Body.“ In J. A. Mangan (ed.) *Shaping the Superman. Fascist Body as Political Icon*. London: Frank Cass Publishers, 86–107.
- Reichel, P. 2004. *Svědný klam třetí říše. Fascinující a násilná tvář fašismu*. Praha: Argo.
- Rorty, R. 1980. *Philosophy and The Mirror of Nature*. Oxford: Blackwell.
- Sarasin, P. 2003. *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Sontagová, S. 1997. *Nemoc jako metafora, AIDS a jeho metafora*. Praha: Mladá fronta.
- Sontag, S. 1983 [1974]. „Fascinating Fascism.“ In *Susan Sontag Reader*, London.
- Szaló, C., Nosál, I. (eds.) 2003. *Mozaika v rekonstrukci*, Brno: MPÚ.
- Wildmann, D. 1998. *Begehrte Körper*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Winnubst, S. 2004. „Is the Mirror Racist? Interrogating the Space of Whiteness.“ In *Philosophy & Social Criticism*, roč. 30, č. 1: 25–50.
- White, H. 1998. „Historicismus, historie a figurativní obraznost.“ *Reflexe (filosofický časopis)*,

Autorka

Mgr. Eva Šlesingerová je asistentkou na Katedře sociologie, oboru sociální antropologie Fakulty sociálních studií MU v Brně. Zabývá se studiem ideologie, tělesnosti, sociální konstrukcí identit a rasismem. Kontaktní e-mail: eslesi@fss.muni.cz